

Manuscript version: Author's Accepted Manuscript

The version presented in WRAP is the author's accepted manuscript and may differ from the published version or Version of Record.

Persistent WRAP URL:

<http://wrap.warwick.ac.uk/113634>

How to cite:

Please refer to published version for the most recent bibliographic citation information. If a published version is known of, the repository item page linked to above, will contain details on accessing it.

Copyright and reuse:

The Warwick Research Archive Portal (WRAP) makes this work by researchers of the University of Warwick available open access under the following conditions.

Copyright © and all moral rights to the version of the paper presented here belong to the individual author(s) and/or other copyright owners. To the extent reasonable and practicable the material made available in WRAP has been checked for eligibility before being made available.

Copies of full items can be used for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes without prior permission or charge. Provided that the authors, title and full bibliographic details are credited, a hyperlink and/or URL is given for the original metadata page and the content is not changed in any way.

Publisher's statement:

Please refer to the repository item page, publisher's statement section, for further information.

For more information, please contact the WRAP Team at: wrap@warwick.ac.uk.

La mémoire des gestes de l'esclavage dans les pratiques performatives caribéennes

Les îles de la Caraïbe et l'Amérique caribéenne continentale partagent une histoire esclavagiste commune, née avec l'expansionnisme et le mercantilisme des puissances européennes, et mue par les énormes profits financiers que drainaient la traite triangulaire. Pour ne citer qu'un exemple significatif, le système bancaire britannique tel qu'il existe aujourd'hui est né et s'est structuré avec les gains de l'esclavage. La France, l'Angleterre, la Hollande, l'Espagne et le Portugal trouvèrent pendant plus de quatre siècles dans la Caraïbe le lieu fertile à l'établissement du système de la plantation, qui reposait sur l'exploitation systématique de corps par d'autres corps. Il s'appuyait sur la déshumanisation des hommes, femmes et enfants réduits en esclavage. En terre esclavagiste, l'esclave n'est plus un homme mais un bien meuble dont le statut est déterminé par le code noir¹. Son corps est un outil au service du maître, à qui il convient de définir, de contrôler et de punir chaque geste par un autre geste. La culture caribéenne porte la mémoire de cette gestuelle du racisme, empreinte de violence ordinaire, légitimée juridiquement et déployée durant plusieurs siècles. La mémoire collective des sociétés antillaises postcoloniales d'aujourd'hui est marquée par cette **histoire des corps noirs, réifiés, animalisés et livrés au bon vouloir des maîtres, qui ont été cassés sous le coup du fouet et de la baguette, qu'on a tordus dans des cachots où ils ne tenaient pas debout, qu'on a nourris de fruit à pain, qu'on a écartelés, castrés, amputés, violés.**

Le passage à la postcolonialité, dès la fin du XIX^e siècle dans la Caraïbe hispanique et au milieu du XX^e siècle dans la Caraïbe anglaise, hollandaise, et française, a conduit chaque île à construire sa

¹ Le code noir est un édit royal qui fut rédigé par le ministre de Louis XIV Jean-Baptiste Colbert et édité en 1685. Il fixe les conditions dans lesquelles doivent s'exercer la traite des nègres d'Afrique et comment les maîtres doivent les traiter dans les plantations. Le but de cet édit est essentiellement de maintenir la souveraineté de la France sur le commerce du sucre. Le code noir affirme que l'homme noir a la valeur d'un bien meuble, il appartient à son maître (cela inclut l'utérus des femmes dont le fruit ne sera pas la propriété de la mère ni du chef de famille mais du maître blanc), il légifère les punitions corporelles qui peuvent être infligées aux esclaves désobéissants (coups de fouets, amputations, privations, humiliations...). Voir Louis Sala-Molins, *Le Code Noir*, Presses Universitaires de France, 1987.

mémoire collective, et plus particulièrement sa mémoire de l'esclavage selon une histoire locale en tension avec l'histoire européenne. Les histoires nationales (française, anglaise, portugaise, espagnole) racontent l'esclavage des africains par les européens à partir de son abolition. En d'autres termes, les récits nationaux des pays qui se sont enrichis de la traite partent des principes suivants, erronés et européocentriques : puisque l'esclavage a été aboli depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, puisqu'il aurait été aboli par des européens blancs, et parce qu'il était pratiqué outremer et non en métropole, il n'y aurait plus lieu de nos jours de continuer de parler d'esclavage, de remuer le passé et encore moins de demander des réparations². C'est une vision partielle et mensongère³. Non seulement les légats de l'esclavage ont structuré les relations sociales dans les pays caribéens, mais ils ont produit dans le monde européen les gestes ordinaires qui trahissent l'idée de la suprématie des corps blancs sur les autres corps, non blancs. Ce racisme ordinaire est un héritage de l'esclavage qui continue de structurer toutes les relations humaines dans l'espace caribéen, tant les relations de genre, de classe que de pouvoir politique.

C'est ce non-dit, cette acceptation sourde que le racisme est une fatalité inscrite dans le corps, que les artistes conceptuels⁴ de la Caraïbe malmènent depuis une vingtaine d'années par des performances qui proposent de nouveaux états de corps extraordinaires, dansés ou performés. Je propose ici le

² Je citerai ici à titre emblématique le cas de la ville de Bordeaux, premier port négrier de France, et où rien dans l'espace public actuel n'en fait mention, passant sous silence le fait que la richesse de cette capitale du vin est née avec la traite. Le 3 Mai 2018 est paru un rapport sur la question de l'esclavage et de la traite négrière à Bordeaux, sous la direction du maire de la ville Alain Juppé et de son adjoint Marik Fetouh. Si ce rapport, issu des travaux d'une commission mémoire pendant deux ans, conclut avec dix propositions en vue d'améliorer l'amnésie publique sur l'esclavage, **il donne aussi la parole aux opposants à cette mémoire, qui sont pourtant nettement minoritaires. Sur 563 répondants au sondage, très nette majorité (493) juge insuffisante l'offre mémorielle sur l'esclavage proposée par la ville de Bordeaux. Il n'y a que 17 personnes qui marquent une opinion « autre », mais celle-ci est clairement détaillée, à travers des citations comme « ras-le-bol à la repentance » « Totalelement hypocrite considérant le fait que le passé négrier de Bordeaux est largement exagéré », « insupportable », « surdimensionné », « Assez ! Il y en a marre ! Que ces personnes qui veulent nous culpabiliser rentrent chez elles ! » (« La mémoire de l'esclavage et de la traite négrière à Bordeaux : visibilité, pédagogie, cohésion », consulté le 08/1/2018, http://www.bordeaux.fr/images/ebx/fr/groupePiecesJointes/49310/2/pieceJointeSpec/155152/file/Rapport_09052018.pdf, p. 22).** Si ce genre de propos ne reflète qu'une partie des opinions analysées dans ce rapport, il serait irresponsable et absurde de nier qu'ils restent le son de cloche récurrent à chaque fois que la France se penche sur ce moment de son histoire. L'ignorance en matière d'histoire de l'esclavage et envers les sociétés antillaises qui sont des territoires français est lourde et manifeste dans la société française et dans son système scolaire et éducatif.

³ Le peuple noir d'Haïti s'est libéré du joug de l'esclavage dès 1804, bien avant les abolitions européennes, avec la révolution haïtienne et l'instauration d'une république de citoyens libres ; la vente d'hommes, de femmes et d'enfants esclaves par leurs maîtres était une pratique commune dans les métropoles européennes des pays pratiquant la traite, et pas seulement outremer.

⁴ Né dans les années 60, l'art conceptuel n'est pas un courant artistique à proprement parler et il regroupe des artistes et des disciplines très hétérogènes. L'art y est considéré avant tout comme un véhicule d'idées, où l'importance n'est plus l'objet artistique en soi, pas plus que son style, sa valeur esthétique ou sa permanence. Voir Tony Godfrey, (1998) et Michael Corris, (2004).

terme de *bodydiscourses*, qui s'inscrit dans la lignée des travaux de Jill Bennett (2005), pour caractériser la manière dont certains artistes caribéens, plutôt que de mettre le corps en exergue comme objet premier de témoignage traumatique, proposent des modes de langages esthétiques inscrits dans le geste pour susciter le débat civique et bousculer les gestes ordinaires hérités de l'esclavage. Mes recherches actuelles consistent à identifier un corpus artistique caribéen de *bodydiscourses* et à en mettre en lumière les paradigmes communs. Les propositions de ces artistes repositionnent la notion de résilience dans le champ de la créativité et de l'innovation, et par conséquent dépassent l'idée que la résilience serait seulement l'expression de la résistance à un état de fait auquel on se résigne par atavisme. Je parle essentiellement des arts visuels et de la performance définie comme mise en scène du corps, dansée ou chorégraphiée dans un espace public et à un moment unique. Dans le corpus que je vais vous présenter, le corps de l'artiste, montré et regardé, mais aussi le corps du regardant, sollicité par une mise en relation sensorielle et parfois explicitement interactive dans l'œuvre et la démarche artistique, sont autant d'espaces propices à l'émergence d'interrogations conceptuelles où le sentir et le penser cohabitent et s'influencent mutuellement.

En 2015, dans le cadre de mon projet de recherches intitulé « Réparations dans la Caraïbe francophone » financé par la *British Academy*, j'ai suivi et accompagné les artistes contemporains de la Guadeloupe pendant six mois, pour comprendre et analyser leur démarche en matière de langage corporel et de résilience. J'ai conçu cette phase d'observation comme une suite à mon ouvrage *The Post-Columbus Syndrome : Identities, Cultural Nationalism and Commemorations in the Caribbean*, publié en 2014, où j'avais identifié comment l'héritage de l'esclavage et de l'histoire coloniale produisent aujourd'hui différentes narrations postcoloniales dans les îles hispaniques, anglophones et françaises de la Caraïbe. Ces récits nationaux ont en commun de donner un rôle phare aux traumatismes du passé, qui servent de substrat à l'identité nationale, empêchant qu'un travail de réparations se fasse. Dans la conclusion de ce livre, j'esquissais l'idée que c'est à l'échelle performative que semble se jouer la possibilité de créer un réseau de sens pan-caribéen tourné vers

une démarche réparatrice efficace, au sens non seulement symbolique mais aussi concret. C'est cette idée que j'ai développée et explorée auprès des artistes performeurs et danseurs de la Guadeloupe en 2015 tels que Léna Blou, Anabelle Guérédrat et Henri Tauliaut. J'ai souhaité m'immerger dans un espace de création où des états de corps servent de catalyseurs à l'ouverture d'un dialogue postracial dans les sociétés postcoloniales d'aujourd'hui.

Léna Blou et le corps Ka : réinventer les gestes ordinaires de l'esclavage

Guadeloupéenne, Léna Blou est danseuse, chorégraphe, professeure de danse et chercheuse. Il existe encore peu de travaux sur elle. Sa démarche pédagogique est pourtant ancienne et connue dans le milieu de la danse : elle a fondé le CDEC (Centre de Danse et d'Etudes Chorégraphiques) à Pointe-à-Pitre en 1990, école qui continue à ce jour de former des danseurs au niveau international. En 2005, elle a publié l'ouvrage théorique *Tech*ni'Ka et en 2010 crée le CFTK, le Centre de Formation en *Tech*ni'Ka. On notera aussi le Film de Laurence Rugard, *Tech*ni'Ka (2008), [disponible en ligne](#).

En Guadeloupe, département français d'outremer, la mémoire postcoloniale n'a émergé dans l'espace public que depuis une vingtaine d'années, après près de deux siècles d'amnésie institutionnelle. Le bicentenaire de l'abolition de l'esclavage en 1998 est un moment charnière pour les Antillais français qui mettent alors en déroute le schœlchérisme à l'unisson (Chivallon, 2012 :). Forgé sur le nom de Victor Schœlcher, l'homme politique français qui signa le décret d'abolition de l'esclavage en 1848, le schœlchérisme devient après l'abolition, mais surtout après la départementalisation en 1946, un récit de mémoire nationale à la gloire de la République française qui passe sous silence l'histoire de l'esclavage dans les sociétés antillaises, pourtant totalement façonnées par la domination du blanc français sur le noir et sur l'indien. Alors que de nouveaux espaces dédiés à la mémoire de l'esclavage et à son importance globale dans l'histoire mondiale sortent de terre dans la Caraïbe française, comme le Mémorial ACTe en Guadeloupe ouvert au public en juillet 2015 à Pointe à Pitre (Viala, 2017), la mise en place et la mise en commun d'un espace mémoriel, et le souvenir de l'esclavage continuent de peser sur la société guadeloupéenne, où les opportunités professionnelles, les champs d'intérêts et

les chemins de vie dépendent fortement de critères de couleur de peau et de race.

Profondément engagée dans l'histoire du pays Guadeloupe, Léna Blou utilise le corps du danseur comme un outil d'analyse et de réflexion sociale sur la Caraïbe, ainsi que comme médium théorique d'avant-garde pour innover dans l'art de la danse à l'échelle transnationale et globale. Initialement diplômée en danse jazz et en danse contemporaine, elle a créé une technique de danse, la Techni'Ka, à partir de l'histoire du corps caribéen, et de la codification naturelle du Gwo Ka. Le Gwo Ka, qui signifie littéralement gros (*gwo*) tambour (*ka*) en créole guadeloupéen, désigne tout autant le rythme et la musique que les chants et la danse qui se posent sur les cadences des tambours durant des rassemblements festifs appelé *Léwoz*⁵.

Le Ka n'est pas seulement l'instrument de musique (le tambour) mais tout un système rythmique codifié où les danseurs se succèdent les uns après les autres au centre de la scène, selon des codes corporels bien particuliers. Ils sont entourés et encouragés par les participants au *Léwoz* qui attendent leur tour pour entrer individuellement dans la ronde. Le Gwo Ka est un genre musical très populaire en Guadeloupe. Né avec l'esclavage, il n'a jamais cessé de jouer jusqu'à aujourd'hui un rôle clé et vivace dans les modes de socialisation, de réunion collective et de ritualisation familiale.

Il existe sept rythmes dans le Gwo Ka, associés au travail agricole et à la fête, aux souffrances et aux réjouissances du corps en référence directe avec l'esclavage. Le *graj* est un rythme à 4 temps, rattaché au travail, que l'on jouait autrefois en râpant le manioc pour préparer les galettes de kassav ; le *tumblak* est un rythme à deux temps, plus rapide que le *graj*, lié à la fête : les danseurs virevoltent avec rapidité et vivacité ; le *menndé*, rythme à 4 temps, rapide et très sensuel, fut considéré comme obscène par les missionnaires catholiques et interdit par les esclavagistes ; le *kaladja*, à deux temps, plus ou moins rapide, exprime souvent la peine et la souffrance et se prête à un contenu socio-politique ; le *woulé* est un rythme à trois temps de travail, qui renvoie au damage des rues, corvées d'eau, travail des champs, semailles et labour ; le *padjanbel* est un rythme guerrier, associé à la fierté, l'affirmation de soi ; enfin le rythme *Lewoz*, à deux temps, que l'on jouait tous les quinze jours dans

⁵ Le *lewoz* est un rassemblement festif, nocturne et populaire en Guadeloupe, où l'on chante et danse autour d'un groupe de joueurs de Gwo Ka. Au temps de l'esclavage, le *lewoz* était un moment de relâchement pendant le temps libre accordé par le maître une fois le ramassage de la canne terminé à la nuit tombée.

les habitations⁶, a donné son nom aux rassemblements des esclaves en temps de repos, où ils étaient autorisés à chanter et danser. Il désigne aujourd'hui des fêtes populaires, dans des lieux privés ou publics, souvent en fin de semaine, où les guadeloupéens viennent se divertir en famille (LAMECA, bibliothèque musicale en ligne).

L'armature rythmique du Gwo Ka est donnée par le tambour appelé *boula*, plus gros, sur lequel le joueur s'assied pour marquer une mesure fixe et constante pendant tout le morceau; s'y ajoute le tambour marqueur, plus petit, dont joue celui qu'on nomme aussi le marqueur (*makè* en créole guadeloupéen), qui improvise et donne le rythme correspondant à l'un des sept rythmes possibles du Gwo Ka. Les danseurs, les chanteurs et le public identifient le rythme par l'encodage sonore qui le caractérise. Le chanteur entre en dialogue avec le *makè*, et ils se relayent l'un l'autre, tandis que des répondeurs accompagnent le chanteur, par un contrepoint vocal qui répète en cadence les paroles proférées par le chanteur. Les chants du Gwo Ka, gutturaux et puissants, racontent en créole les gestes du corps, la coupe de la canne, la traversée de la rivière, le quotidien rural de l'esclave. Lors des *Lewoz*, ces fêtes où l'on joue, chante et danse le Gwo Ka, le danseur, qu'il soit homme, femme et enfant, entre seul dans la ronde, et danse au rythme donné par le marqueur. Ce sont les postures de ce corps dansant le Gwo Ka, que Léna Blou a répertoriées, identifiées et regroupées en paradigmes corporels de ce qu'elle a nommé « le corps Ka », et qui sont les fondements de la Techni'Ka.

La Techni'Ka est le fruit de quinze ans de recherches et d'analyse pour identifier et conceptualiser la grammaire corporelle du corps du danseur de Ka, un corps façonné par l'histoire de l'esclavage et de la plantation, le travail forcé, le mépris, la survie et la résilience, où la danse a joué un rôle clé en tant que mode d'expression identitaire, culturelle et artistique.

La Techni'Ka déconstruit les appuis du corps et les postures de la danse traditionnelle européenne : dans le classique, le contemporain et le jazz, le pied est tantôt à plat, tantôt en demi-pointe ; éventuellement en pointes à l'aide de chaussons. Léna Blou a répertorié chacune des postures du corps du danseur de Gwo Ka pour en faire des paradigmes, des états de corps, qui à partir d'un état

⁶ « Habitation » désigne dans ce contexte la plantation avec la maison de maîtres et ses dépendances, les champs et les cases des esclaves.

psychique dansé offre une nouvelle grille de mouvements techniques propres à produire de nouvelles chorégraphies, en dehors du Gwo Ka. Ainsi, le danseur Ka danse sur ses talons, ses orteils, et sur les kantés (les bords intérieur ou extérieur du pied). Son corps est toujours en déséquilibre car il inscrit son mouvement dans le contretemps corporel. Léna Blou a nommé *bigidi* ce déséquilibre fondateur du mouvement, produisant une virtuosité innovante et totalement inédite dans la danse européenne. Le *bigidi* représente pour Léna Blou une allégorie de toute la société antillaise dont le corps s'inscrit dans la résilience et la survie. En créole guadeloupéen, *bigidi* veut dire manquer de tomber, trébucher comme si on allait tomber, ou se rattraper sans tomber. Le corps du danseur Ka évolue dans une série de *bigidis* en dialogue avec le *bigidi* musical et rythmique du marqueur et du chanteur. Dans les changements dynamiques des appuis du corps, jamais le corps du danseur de Ka ne tombe. Il s'agit d'un corps qui esquive, qui semble aller d'un côté pour, au dernier moment, se projeter de l'autre : un art de l'échappement, de l'adaptation et de la survie.

La Techni'Ka repose sur quatre piliers fondamentaux : d'abord, la maîtrise des codes musicaux (tout apprentissage de la Techni'Ka commence par l'écoute et la reconnaissance du rythme des tambours, un code rythmique sur lequel le danseur va pouvoir inscrire son corps, ses silences, ses arrêts et ses accélérations, et exprimer sa virtuosité) ; ensuite, le travail du bas du corps, notamment le transfert rapide de tous les appuis (talons, orteils, côtés internes et externes des pieds) et l'apprentissage des postures de rotation vers l'intérieur ou l'extérieur ; puis la posture dite Ka, tantôt ouverte quand la cage thoracique est ouverte, les mains sur les hanches et le port de tête fier, tantôt fermée quand les épaules sont rentrées et le corps recroquevillé sur lui-même. Plus l'élève progresse dans la maîtrise de ces codes, plus la connaissance des postures des sept danses du Gwo Ka et de leurs multiples combinaisons devient riche.

En 2008, Léna Blou collabore avec Sylvaine Dampierre pour le film *Le Pays à l'Envers*, où la réalisatrice part à la recherche de ses ancêtres esclaves en Guadeloupe et questionne les fondements somatiques d'une société « née sous X » où l'histoire de l'esclavage a été mise en amnésie par les institutions républicaines françaises. Pour Léna Blou, la pratique et l'enseignement de la danse ont

une puissance réparatrice : « Quand tu pétris des corps, tu pétris des esprits » (Léna Blou, film *La Techni’Ka*, Laurence Rugard, 2008). Léna Blou construit pendant le tournage du documentaire la danse de Jeannette dite l’Ignorée. Elle danse et incarne le personnage, d’abord par des postures rentrées, lentes et ramassées qui disent le mépris et l’invisibilité dont Jeannette est victime dans une société telle que la société antillaise, où le racisme structurel établi au temps de la plantation continue d’informer les rapports sociaux entre les hommes et les femmes, et entre les blancs et les noirs. Ces postures du corps ramassé sur lui-même appartiennent au registre de ce que Léna Blou a nommé les postures Ka fermées. Puis au fil de sa danse, le corps de Jeannette se libère de son enfermement atavique dans une démonstration somatique de résilience : une capacité à résister psychiquement aux épreuves de l’existence. Le corps de la danseuse exécute alors des postures nommées postures Ka ouvertes, caractérisées par l’ouverture de la cage thoracique, les mains sur les hanches et le port de tête très droit, par lesquelles Jeannette exprime son droit fondamental à être debout, c’est à dire à être digne. La Techni’Ka se présente donc à la fois comme un témoignage de la grammaire corporelle issue du temps de l’esclavage, et un champ de multiples réinterprétations somatiques mettant en valeur le corps résilient du descendant d’esclave dans la société antillaise autant traditionnelle que contemporaine :

Quand je vais faire des stages sur le plan international, je bouscule le corps des danseurs qui semblaient avoir tout vu et tout appris au niveau des appuis du pied. Le Gwo Ka apporte des espaces d’exploration insoupçonnables. Personne ne danse sur ses talons, mais pour nous c’est dans le code, les talons, le kanté, le bord interne et externe du pied : c’est récurrent chez un danseur de Léwoz de finir avec les pieds à l’intérieur. C’est une difficulté articulaire et musculaire. Je mets en difficulté, je pose une ouverture, une nouvelle façon de tourner, et ça c’est le Gwo Ka qui l’apporte. (*idem*).

En même temps que la Techni’Ka est née en Guadeloupe des analyses de Léna Blou sur les fonctionnements somatiques de sa société, cette technique de danse fait advenir un nouveau code-corps que tout danseur, guadeloupéen ou non, peut s’approprier et exprimer avec la virtuosité qui lui est propre dans son propre contexte socio-esthétique. D’ailleurs, Léna Blou enseigne la Techni’Ka à des compagnies de danse diverses et variées, telle les ballets Béjart et Alvin Ailey. En d’autres termes, si le Gwo Ka est une trace tangible de la permanence de l’histoire de l’esclavage dans le corps caribéen, c’est-à-dire d’une mémoire historique inscrite dans le corps individuel, et passée dans le corps culturel, la Techni’Ka n’en est ni la commémoration folklorique ni la thérapie

comportementale. C'est une technique corporelle d'un genre propre, née dans et avec la Caraïbe, qui fait de la résilience psychique, dont le corps est le vaisseau, un principe esthétique fondateur et générateur constant de sens nouveau. Le corps qui danse est pour Léna Blou une ouverture sur l'autre, la possibilité d'une relation réparée avec l'autre : « Plus on comprend son corps, plus on l'accepte, plus on l'aime, plus on peut aller à la rencontre de l'autre, dès lors qu'on sait qui on est, on est fort et puissant et on n'a plus peur de l'autre ». (*Idem.*)

Ce que Léna Blou nous apprend avec la Techni'Ka c'est que la mémoire du corps est empathique ; elle se souvient du passé tout en transformant le traumatisme en virtuosité adaptative et créative, en langue culturelle diffuse, élargie et ramifiée. Blou trouve dans l'extrême maîtrise du corps local un outil d'analyse du corps national (guadeloupéen) et régional (caribéen), ainsi que les fondements d'une technique du corps-monde (international). La danse telle que Blou la conçoit nous révèle que le corps social garde en mémoire les traumatismes du passé et qu'il n'a de cesse de les négocier selon des codes culturels locaux. Dans l'espace caribéen, la négociation est ouvertement et majoritairement artistique. Appliquer une justice globale qui reconnaisse la responsabilité des crimes du passé, est la condition fondamentale à l'établissement d'une lecture empathique du monde. Cette dernière ne sera possible, selon moi, que par l'inscription somatique et émotionnelle des corps dans ce présupposé d'empathie, c'est à dire dans la reconnaissance de la souffrance autant que dans le désir de la transformer en expression propre, distanciée de la scène du traumatisme, à l'opposé du système capitaliste qui régit les modes de relation depuis deux siècles selon la dépendance (au capital) et la crainte (d'en perdre le privilège et l'usufruit).

Le duo Guérédrat/Tauliaut : l'extraordinaire vulnérabilité du corps social caribéen

La danseuse Anabel Guérédrat et le plasticien Henri Tauliaut, originaires respectivement de la Martinique et de la Guadeloupe, expérimentent les rapports entre le corps, le temps et l'espace (Brebion, 2015) dans des duos performatifs qui créent du lien social tout en bousculant les schémas mémoriels qui cloisonnent l'espace caribéen. De leur collaboration, qui allie art visuel et art

chorégraphique, est née la série *A Smell of Success* dont j'ai accompagné la mise en place et la production durant l'été 2015, alors que les deux artistes étaient en résidence à l'Artocarpe, une association d'art contemporain basée dans la ville du Moule en Guadeloupe.

La démarche artistique du couple Guérédrat/Tauliaut est à la fois esthétique et politique dans son contenu comme dans sa forme. Conçue comme une série de performances uniques (dites *one-shot*), *A Smell of Success* repose sur certains des principes fondamentaux des *happenings* : l'éphémère, le spontané, la provocation, l'interactivité avec le public, la représentation hors les murs et dans l'espace public. Elle s'en différencie néanmoins dans la mesure où chaque performance repose sur une partition préalablement écrite, appelée *score*, qui comprend trois éléments fondamentaux qui servent d'armature à la performance : la progression du corps au ralenti (*slow motion*), quatre positions clés appelées positions d'or (la marche, l'assise, la position debout, la position allongée) et l'étreinte entre les deux corps des performeurs (*hug*).

Cette partition s'inspire de la technique de Body Mind Centering (BMC), fondée par la danseuse et ergothérapeute Bonnie Bainbridge Cohen⁷, avec qui Anabel Guérédrat s'est formée. Le BMC est une approche somatique avant-gardiste du mouvement corporel, participant du développement de la personne selon une approche interdisciplinaire ; il repose sur une écoute du corps, une prise de conscience aigüe des mouvements corporels et une mise en accord de l'esprit et du corps par les sens. La réconciliation somatique est un des présupposés de départ des performances de Guérédrat/Tauliaut, d'autant qu'elles s'inscrivent dans l'espace public, autant dire dans le corps sociohistorique meurtri des sociétés antillaises dont les deux artistes sont originaires, et où les performances que je vais analyser ici ont eu lieu.

L'approche du corps en mouvement selon les principes du BMC rappelle que la démarche du duo artistique s'inscrit dans l'immédiateté et dans le présent, une caractéristique inhérente à la théorie des réparations morales selon la philosophe Margaret Urban-Walker. Cette dernière démontre qu'en

⁷ Bonnie Bainbridge Cohen est professeure de danse et de kinésiologie, discipline scientifique qui étudie les mouvements et les postures du corps. Elle fonde l'école du Body-Mind Centering en 1973 à New York. L'école a depuis ouvert plusieurs centres aux États-Unis (Orégon, Californie et Texas), en Europe (Allemagne, Angleterre, France, Italie, Pologne, Slovaquie) et au Brésil. Pour les rapports entre danse et thérapies somatiques, voir Bonnie Bainbridge-Cohen, (1993).

matière de réparations post-traumatiques, tant psychologiques que morales, l’ancrage dans le présent est essentiel et salutaire (Urban-Walker, 2014: 111-133) : il permet non seulement une mise à distance avec la passé et avec la scène traumatique, mais empêche aussi la projection dans le futur, contreproductive, puisque l’espoir sans cesse imaginé (donc illusoire) que le traumatisme ne se reproduise plus jamais empêche de concentrer ses efforts sur les bienfaits d’une réparation dans le présent (Urban-Walker, 2014 :128).

A Smell Of Success explore trois mondes allégoriques profondément caribéens dans leur conception, mais tournés vers une propédeutique universelle, c’est-à-dire un processus d’apprentissage en plusieurs étapes, orientée vers le développement de l’individu et de son rapport à l’autre quelle que soit son origine. Dans chacun de ces univers, la provocation est mise au service de la libération par le corps afin de créer les conditions de la relation (le lien social) et de l’émancipation d’un encodage corporel traumatique, deux notions fondamentales au concept de réparation. La dimension si bien ordinaire qu’extraordinaire du geste joue un rôle clé dans chacun de ces univers. Le premier monde, Agua, est un monde subaquatique qui offre au corps du performeur un espace embryonnaire de contact avec l’autre, le public ainsi que tout participant acceptant de se prêter au jeu aquatique (*watergame*). Le deuxième monde, Afro-punk, est librement inspiré du travail de James Spooner, réalisateur originaire de Sainte Lucie qui, en 2003, explore l’identité noire américaine dans le milieu punk dans un documentaire intitulé *Afro-Punk*. Le monde afro-punk de Guérédrat/Tauliaut mélange les artifices et les codes (sdomasochistes, fétichistes, punk, *queer*) et choisit comme terrain de prédilection des lieux à forte charge historique dans la société guadeloupéenne, comme le cimetière de Morne à l’Eau ou le parvis de l’Eglise du Moule, qui sont en même temps des lieux de sociabilité ordinaire où certains gestes rituels se répètent⁸. Iguana, le troisième monde, est un univers où les artistes portent la crête de l’iguane, un animal originaire et commun à tout l’archipel caribéen, et

⁸ Les lieux de culte et les lieux de mort ont joué un rôle fondamental dans l’histoire de l’esclavage. Les esclaves n’avaient pas le droit de faire famille (selon le code noir, les enfants nés de femmes esclaves appartenaient au maître comme un bien meuble; le petit était séparé de sa mère selon le bon vouloir du maître, comme dans le cas du petit d’une femelle animale). Les esclaves, par ailleurs, n’avaient pas de sépultures, et la fausse commune leur était destinée, ce qui cause un véritable problème en Martinique et en Guadeloupe aujourd’hui puisqu’il est impossible d’identifier les corps et de se recueillir sur la tombe de ses ancêtres esclaves. Les cimetières et les églises sont des lieux clés que les anciens esclaves ont pu réinvestir comme des lieux de dignité et de citoyenneté à part entière après l’abolition de l’esclavage.

mettent leur corps aux prises avec l'espace public dans une poétique du risque, de la vulnérabilité et du handicap. Je m'attarderai sur deux performances dite afro-punk iguanesques – qui mêlèrent l'univers Afro-punk et l'univers Iguana – dans deux espaces publics, le parvis de l'église de la ville du Moule, au sortir de l'office du dimanche, et le Stardust café, un restaurant populaire dans le petite ville du Moule, le même jour.

Quand le duo s'installe sur le parvis de l'église du Moule à 11 heures du matin le dimanche 19 Juillet 2015, le corps et le visage entièrement revêtus d'une combinaison de lycra argenté, portant une perruque à crête multicolore de style punk et des chaussures plateformes à talons aiguilles rappelant l'univers *drag-queen* ou fétichiste, ce sont deux êtres non-identifiables par leur phénotype humain qui s'avancent à pas mesurés, très lentement, aveugles et avec une agilité limitée par leur tenue vestimentaire. Le carnaval est un moment phare de la culture antillaise, et on est habitué aux accoutrements créatifs en Guadeloupe. Dans le cas présent, hors période de carnaval, ces deux individus interpellent les passants, non pas tant par leur tenue farfelue que par les gestes qui les accompagnent. La progression lente du corps féminin et du corps masculin l'un vers l'autre, dure plus d'une heure avant de donner lieu à une longue étreinte silencieuse (*hug*) pendant que la foule sort de l'office du dimanche. Les performeurs doivent en effet atteindre un état somatique d'hyper connectivité pour entrer dans leur performance, construite sur le ralenti (*slow motion*). Ce temps-là, cette lenteur, permet que se crée un espace d'interprétation vacant que le public s'approprie par ses réactions multiples de surprise, de malaise, et surtout de curiosité extrême. Guérédrat et Tauliaut cherchent à créer un espace relationnel où leur proposition performative permette **aux spectateurs de s'approprier ce qu'ils voient et ressentent, et de lui donner sens par rapport à leur vécu et leur histoire propre** : « Il y a des moments où Henri et moi sommes dépassés par notre propre action, la performance est écrite sous forme de partition mais à un moment elle est livrée au public et c'est le public qui s'en empare et du coup elle n'appartient plus au performeur ». Anabelle Guérédrat, Interview sur *Martinique première*, Emission Notes d'hier et d'aujourd'hui, 12/04/2016.

Ce même jour, l'après-midi, le duo réitère avec le même costume une performance au Stardust café,

un petit restaurant local sur la place principale de la ville du Moule. Là encore, la force de la performance réside dans le fait que les performeurs transforment les gestes ordinaires de la sociabilité, dans ce cas précis s'attabler à un café très fréquenté pour consommer, en propositions corporelles énigmatiques qui forcent le public à faire un choix relationnel : rester, partir, communiquer avec eux ou bien les regarder de loin en cherchant les regards de connivence du reste du public. Tonton, le propriétaire du bar, les a vus le matin devant l'église et il affirme que ce sont des saints chassés de l'église par le prêtre, et que le bon dieu les lui envoie. Les deux êtres, que des clients du restaurant qualifient d'anges ou d'extraterrestres, se comportent comme des êtres ordinaires, puisqu'ils viennent prendre place à la table du café, mais leurs gestes sont extraordinaires et résistent aux codes culturels de la sociabilité : aveugles, muets, le visage et le corps cachés intégralement par une combinaison à effet deuxième peau. Et pourtant, ce sont leurs gestes ralentis et sans paroles qui sont difficiles à identifier et qui forcent les participants à s'impliquer dans une démarche interprétative de communication. La gestuelle extraordinaire du couple afro-punk iguanesque fait question, les uns se demandent comment les servir, et quoi leur proposer à boire ou à manger ; après un peu d'hésitation, une serveuse leur glisse une paille à l'intérieur des mailles de leur combinaison de lycra ; un client vient à la rescousse et touche du bout des doigts leur visage pour trouver la bouche et les faire boire. Le public dans son ensemble a compris le corps des iguanes afro-punk comme celui de personnes handicapées. Par là même, ils ont suscité le lien et poussé les personnes autour d'eux à réinventer les gestes de la relation, au delà des clivages et présumés raciaux qui guident le comportement des uns envers les autres aux Antilles.

Ces deux performances créent les conditions d'une relation émancipée de la grille de lecture coloniale et des étiquettes socio-raciales qui cultivent le malaise de l'identité antillaise. Que leur corps soit identifié comme souffrant, déchu, puni, et qu'il suscite le désir de secours me semble particulièrement riche de sens. Dans une société où les inégalités entre les corps (blancs et non-blancs) sont vécues comme une malédiction, un atavisme inscrit dans le geste depuis si longtemps qu'on ne peut pas concevoir les rapports sociaux autrement, il est significatif que le langage corporel extraordinaire du

performeur, précisément dans des lieux de sociabilité ordinaire, mette en lumière la vulnérabilité et le handicap comme quelque chose qui ne va pas de soi, à quoi on ne se résigne pas, et face à quoi il faut inventer un nouveau mode de sociabilité. Cette performance fait bouger les lignes de démarcation qui délimitent les rapports de force dans les sociétés de la plantation et montre au passage à quel point la réparation sociale est un désir somatique essentiel de la société antillaise⁹. Guérédrat et Tauliaut mettent leur corps en danger dans un espace public codifié par une grille d'interprétation identitaire racisée, où le souvenir de l'esclavage continue de susciter la honte et la culpabilité. En annulant leur couleur, leur âge, leur sexe et leur origine, et en revêtant le costume de l'être mythique iguane – un être premier caribéen –, le duo artistique crée les conditions d'une réconciliation, et force à réinventer les gestes ordinaires de la sociabilité par la responsabilisation. La vulnérabilité des êtres iguanes afro-punk renvoie à l'inconscient collectif de l'esclavage où l'homme noir est déshumanisé par le blanc pour résoudre une situation économique basée sur la dépendance et le besoin. Dans un monde où le commerce européen eut besoin de main d'œuvre bon marché pour continuer de faire fortune, le blanc inventa le noir comme la couleur de la force prolétarienne, puisque c'est la résistance physique du corps noir que le blanc exploite, et en même temps comme la couleur du handicap social le plus extrême, celui de la privation de liberté mentale et physique. Dans ce monde dont les pays de la Caraïbe d'aujourd'hui sont héritiers, la norme est de nier toute dignité et tout libre arbitre à celui qui porte les stigmates de cette relation de dépendance. Le corps noir « handicapé » socialement par le système esclavagiste et raciste a dû inventer des stratégies de résistances pour affirmer son autonomie par le geste. De même, le couple d'iguanes afro-punk, que les habitants du Moule prennent tantôt pour des « anges », tantôt pour des « extra-terrestres »¹⁰, portent les stigmates de multiples handicaps que révèle la lenteur de leurs mouvements, dont on ne connaît ni la raison ni la cause. La démarche conceptuelle des deux artistes consiste à produire une vulnérabilité allégorique qu'on ne peut

⁹ L'identité antillaise se définit par la quête d'une possible réconciliation du corps noir avec lui-même, prisonnier d'un complexe d'infériorité créé par les siècles d'esclavage, et par l'angoisse d'une impossible réconciliation entre le corps noir et l'autre idéalisé, le corps blanc. On pense à Franz Fanon, qui dans *Peau Noire, Masque Blanc*, a défini les bases psychosomatiques de ce mal être. Pour une analyse du poids de la race dans la représentation identitaire dans les territoires francophones d'outremer, voir Fred Reno et Richard Burton, *French and West Indian : Martinique, Guadeloupe and French Guiana Today*, New York, Palgrave MacMillan, 1995.

¹⁰ Je cite ici les commentaires de certains spectateurs pendant la performance.

identifier par la grille de lecture des races et des classes qui régissent les rapports sociaux caribéens : leurs sens sont fragilisés par leur inadaptation au milieu dans lequel ils évoluent en utilisant un langage gestuel hors du commun : les iguanes afro-punk communiquent sans se parler par la mise en fusion progressive de leurs corps jusqu'à l'étreinte finale. Ils sont accueillis dans l'espace public comme des êtres vivants car ils sont vulnérables. La vulnérabilité cesse d'être un héritage ordinaire pour devenir le lieu d'invention d'une nouvelle sociabilité.

Conclusion

La Caraïbe, où l'histoire des gestes est intrinsèquement liée à l'histoire de l'esclavage, est un espace sociétal complexe où le passé et le présent continuent de coexister. Le corps vulnérable dans l'art contemporain y est producteur d'un sens allégorique. Chez Léna Blou et pour le duo Anabel Guérédrat/ Henri Tauliaut, le geste participe d'une politique du témoignage, où l'espace artistique invite le public à participer à une chorégraphie somatique dont la force et la créativité puisent leurs ressources au cœur même de la vulnérabilité extraordinaire du corps caribéen, alors même que l'héritage esclavagiste a habitué les caribéens à concevoir le corps noir comme inférieur. Ce corps dont les appuis sont cassés, en déséquilibre sur de hauts talons chez Guérédrat et Tauliaut, et en *bigidi* pour Léna Blou, transforme sa vulnérabilité en principe de résilience. Le traumatisme n'est pas représenté, il est la condition de la représentation, le présupposé manifeste d'une histoire douloureuse, la trace de l'histoire à partir de laquelle le présent agit et fait agir l'artiste et son public.

Les chorégraphies hyper-contemporaines de la Techni'Ka et des iguanes afro-punks, dans des contextes artistiques différents, mettent à l'honneur la contrainte somatique, car c'est du déséquilibre que naissent l'adaptation et l'énergie corporelle créatrices. L'artiste convoque bien un encodage somatique premier (la grammaire corporelle du Ka chez Blou, la partition du BMC chez Guérédrat et Tauliaut), sans jamais réitérer, ni rejouer la scène traumatique. Le malaise physique, social et moral génère des états de corps qui fondent l'autonomie et la capacité d'auto-détermination d'un nouveau geste, plutôt que des rappels constants d'un traumatisme fétichisé en objet d'identité, comme c'est

encore le cas dans certaines utilisations culturelles de l'histoire de l'esclavage aux Antilles. Le corps devient le lieu de production de l'empathie et de la responsabilité, un outil de participation au réel dont la portée m'apparaît transnationale et globale. La performance artistique stimule donc un questionnement critique, où l'empathie ne se fait pas par identification avec la vulnérabilité de l'autre, mais par la reconnaissance de la gestuelle extraordinaire du corps vulnérable et l'acceptation de sa différence.

Bibliographie

BAINBRIDGE-COHEN, Bonnie (1993), *Sensing, Feeling and Action : the Experimental Anatomy of Body-Mind Centering*, Northampton Massachusetts, Contact Editions.

BENNETT Jill (2005), *Empathic Vision : Affect, Trauma and Contemporary Art*, Palo Alto, California, Stanford University Press.

BLOU, Léna (2005), *Techni'Ka*, Guadeloupe, Jasor.

BREBION, Dominique (2015), <https://aica-sc.net/2015/09/03/duo-de-choc/>

BURTON, Richard E., and RENO, Fred (1995), *French and West Indian : Martinique, Guadeloupe and French Guiana Today*, New York, Palgrave MacMillan.

CHIVALLON, Christine (2012), *L'esclavage: du souvenir à la mémoire. Contribution à une anthropologie de la Caraïbe*, Paris, Karthala.

CORRIS, Michael (2004), *Conceptual Art : Myth, Theory and Practice*, New York, Cambridge University Press.

DAMPIERRE, Sylvaine (2013), *Le Pays à l'envers*, Paris, Centre national de la cinématographie.

GODFREY, Tony (1998), *Conceptual Art*, Londres, Phaidon.

LAMECA, bibliothèque musicale en ligne, www.lameca.org

RUGARD, Laurence (2008), *Techni'Ka*, disponible en ligne, consulté le 08/10/2018 <https://www.youtube.com/watch?v=n-YvW3w8XGE>

URBAN WALKER, Margaret (2014), « Moral Vulnerability and the Task of Reparations », dans Catriona Mackenzie, Wendy Rogers et Susan Dodds (dir.), *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, New York, Oxford University Press.

VIALA, Fabienne (2014), *The Post-Columbus Syndrome: Identities, Cultural Nationalism and Commemorations in the Caribbean*, New York, Palgrave MacMillan,

VIALA, Fabienne (2017), « Eruptive Memory in Guadeloupe: the Memorial ACTe and the Seism of

Slavery Remembrance », dans Etienne Achille, Charles Forsdick, Lydie Moudileno (dir.), *Postcolonial Realms of Memory*, Liverpool, University Press of Liverpool.

Rapport Mai 2018, *La mémoire de l'esclavage et de la traite négrière à Bordeaux*, http://www.bordeaux.fr/images/ebx/fr/groupePiecesJointes/49310/2/pieceJointeSpec/155152/file/Rapport_09052018.pdf

Interview Martinique première, Emission Notes d'hier et d'aujourd'hui, 12/04/2016 https://uk.video.search.yahoo.com/yhs/search;_ylt=AwrIQg2SKrdbnRAA5m93Bwx.;_ylu=X3oDMTB0ZTgxN3Q0BGNvbG8DaXIyBHBvcwMxBHZ0aWQDBHNIYwNwaXZz?p=interview+gueredrat&fr2=piv-web&fr=yhs-Lkry-SF01&hspart=Lkry&hsimp=yhs-SF01#id=1&vid=44dcf74d85a2d04bc22f783595e81bb1&action=view